Рецензия на книгу /
Book Review

https://elibrary.ru/ALRGFG
УДК 821.131.1.0
ББК 83.3(4Ита) +
83.3(2Рос=Рус) + 83

АРИОСТО И ТАССО В НОВЫХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Школа актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 23 мая 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 июня 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-366-379

Аннотация: В статье рассматриваются новые переводы двух крупнейших памятников итальянского Возрождения — поэм Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд» и Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Перевод Ариосто не отвечает ни одному из критериев качественного перевода: не только критерию единства стиля, но даже критерию языковой правильности. Переводчик Тассо, поставив себе целью передать прежде всего поэзию оригинала, идет на систематические и недопустимые при работе с причисленным к литературному канону произведением смысловые и образные вольности.

Ключевые слова: художественный перевод, Л. Ариосто «Неистовый Роланд», Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», А. Триандафилиди, Р. Дубровкин.

Информация об авторе: Михаил Леонидович Андреев — академик Российской академии наук, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Школа актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС, пр. Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия.
ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-5170-7634

E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

Для цитирования: *Андреев М.Л.* Ариосто и Тассо в новых русских переводах // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 366–379. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-366-379



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

ARIOSTO AND TASSO IN THE NEW RUSSIAN TRANSLATIONS

© 2024. Mikhail L. Andreev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, The School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
Received: May 23, 2023
Approved after reviewing: June 20, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article examines the new translations of the two major literary monuments of the Italian Renaissance — poems *The Frenzy of Orlando* (“Orlando furioso”) by Ludovico Ariosto and *Jerusalem Delivered* (“Gerusalemme liberata”) by Torquato Tasso. Ariosto’s translation does not meet any of the criteria for a quality translation: not only the criterion of style unity but even the criterion of linguistic correctness. The translator Tasso, having set himself the goal of conveying, first of all, the original poetry, takes systematic and unacceptable semantic and figurative liberties when working with a poem classified as a literary canon.
Keywords: literary translation, L. Ariosto’s *The Frenzy of Orlando*, T. Tasso’s *Jerusalem Delivered*, A. Triandafilidi, R. Dubrovkin.
Information about the author: Mikhail L. Andreev, Academician of RAS, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, The School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadskogo Ave., 119571 Moscow, Russia. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-5170-7634
E-mail: mikhailandreev1@gmail.com
For citation: Andreev, M.L. “Ariosto and Tasso in the New Russian Translations.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 366–379. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-366-379

В последние годы наблюдается настоящий бум переводов итальянской классики, либо не переводившейся никогда, либо переводившейся давно и фрагментарно. Двумя памятниками пополнился русский Петрарка [6; 7], в двух разных переводах вышли «Аркадия» Я. Саннадзаро [8; 9] и «Придворный» Б. Кастильоне [4; 5]. Петр Епифанов, автор одного из переводов «Придворного», перевел также «Пентамерон» Дж. Базиле [3], а счет переводов Александра Триандафилиди, автора одного из переводов «Аркадии», вообще легко потерять: Лоренцо Медичи и поэты его круга, итальянские сонеты Средних веков и Возрождения, «Верный пастух» Дж. Гварини, «Филострато» Дж. Боккаччо (это не учитывая переводы с других языков). Сравнительно недавно этот его послужной список пополнился «Неистовым Роландом» Л. Ариосто, а если к нему прибавить еще и «Освобожденный Иерусалим» в переводе Романа Дубровкина, то в итальянской ренессансной классике, представленной в русских переводах, почти не останется белых пятен (тем более что теперь, насколько мне известно, А. Триандафилиди взялся за «Морганта» Л. Пульчи).

Единственное время, сопоставимое с настоящим по интенсивности переводов именно в данной области, — это тридцатые годы прошлого столетия. Но тогда у подобного переводческого всплеска был единый центр — издательство Academia, был неформальный руководитель — А.К. Дживелегов и было, в общем, единство стиля: все или почти все переводы того времени отмечены печатью буквализма или, как теперь его называют, филологического перевода. Сейчас, конечно, ни о каком центре или руководителе говорить не приходится, и вряд ли можно говорить о каких-то общих методологических тенденциях или о доминирующих подходах, хотя бы потому, что начинать приходится с качества.

Два самых заметных явления в переводческом потоке последних лет — это, несомненно, поэмы Ариосто и Тассо: по их резонансу в итальянской, европейской, да и в русской литературе, по их художественному значению, да и просто по их объему («Неистовый Орландо» — около тридцати девяти тысяч стихов, «Освобожденный Иерусалим» — свыше пятнадцати тысяч, для переводчиков — труд гигантский). Переводческая судьба этих произведений в России не самая счастливая. К поэме Ариосто было много подступов, но С.Е. Раич не продвинулся дальше первых пятнадцати песней (его перевод выходил отдельными выпусками в 1832, 1833 и 1837 гг.), прозаический перевод В.Р. Зотова (1892) был выполнен, по видимости, с французского, А.И. Курошева (1938) ограничилась избранными местами, Е.М. Солонович — избранными отрывками. М.Л. Гаспаров (1993) перевел Ариосто полностью, но свободным стихом и при этом стилизовал язык под русский XVIII в., как бы придумав для «Неистового Роланда» судьбу, сходную с судьбой французской поэмы о Беве Антонском, превратившейся в русского лубочного «Бову». Переводческий эксперимент впечатляющей смелости, но породивший художественный эффект совершенно другого характера, чем тот, который производил и производит оригинал как на современников поэта, так и на наших современников.

Полных поэтических переводов «Освобожденного Иерусалима» было больше, но последние из них, хотя и публиковались в начале XX в. (Д.Е. Мин, 1900; В.С. Лихачев, 1910, Р.Ф. Брандт, 1911), несут на себе печать предшествующего периода (перевод Мина и создавался предположительно в 1860–1870 гг.) — не лучшего для русской переводческой школы. Новая философия перевода, оформлявшаяся в рамках модернистских движений, прошла мимо этих авторов. А в советские времена, особенно после шестидневной войны, всякие подступы к «Освобожденному Иерусалиму» оказались табуированы.

Итак, первый полный, «размером подлинника» русский перевод «Неистового Роланда» (который переводчик дополнил к тому же так называемыми «Пятью песнями» — ариостовским прибавлением к поэме, которое в канонический текст не вошло и на русский язык никогда не переводилось) и такой же перевод «Освобожденного Иерусалима» — не первый, но после более чем столетней паузы. Скажем сразу, что русский поэтический «Роланд» не состоялся (с «Иерусалимом» ситуация сложнее).

Перевод А. Триандафилиди буквально испещрен грамматическими и семантическими неловкостями и нелепостями — как ни расширяй границы пресловутых «поэтических вольностей», но такое в них никак не помещается. Вот несколько примеров: «вы озарили век под стать лучу», «уронил в теченье (в ручей или в речку) свой шишак», «издал он крик атак», «мечом искусны были два героя», «Карл на даму дал запрет», «прянул во весь дух», «вскочив немедля в стремя» (в стремя нельзя вскочить, только в седло), «была сегодня честь твоя побита», «неприязни такая ж мера у нее в крови», «Ансельм Высокобрёжный», «черты лица мгновенно изменились» (читай: она изменилась в лице), «он чудотворный перстень с пальца вынет», «(копьем) ристал чудесно» (ристать, по Далю, — скакать, ездить), «замок прочности особой», «в сердце застеня», «надмясь», «плотнее шум рыданий», «скинули забрала» (в смысле надвинули), «конь, довольный произволом» (конь оказался без узды, произвол вместо свободы), «разбил ты войско наповал», «в стихии танцев превыше всех», «летит на нехристя в упор».

Синтаксис перевода также отличается некоторым своеобразием. Излюбленная конструкция переводчика — эллипсис, что, разумеется, допустимо, но в больших количествах заметно влияет на мелодику текста (не добавляя ему красоты):

Лежал мертвец с открытыми очами,
Залитый **кровью, что из стольких ран**,
Как будто он пронзен был ста мечами
Пред тем, как повалился бездыхан (XXIII, 40).

«Повалился бездыхан» само себя комментирует (приходит на память сочинение стихов для стенгазеты из «Понедельника начинается в субботу» братьев Стругацких: «Вот по дороге едет ЗИЛ, и я им буду задавим»), а конструкция, сходная с «кровью, что из стольких ран», повторяется в переводе то и дело: «и гору, что из меди, раздробит»; «поднимет знамя, на котором змеи»; «каждый край, который завоеван». Эллипсис с отсутствующим антецедентом представлен в переводе и в других видах: «разит Руджера в шлем, дабы рассечь» (что?); «пустил коня <…> чтоб раздавить» (кого?); «признав его, не только изменить не пожелал к нему расположения. Напротив, укрепился» (в чем?).

Еще один любимый прием — синонимические ряды (не имеющие никакой опоры в оригинале и не несущие в себе никаких дополнительных смыслов, лишь заполняющие стиховые пустоты)[1]: «грудь, словно Этна, пылка, горяча», «усталый, утомленный быстрым скоком», «весь в мысленном разброде, беспорядке», «в ней ненависть, гнушание такое», «смекалку, ловкость надо Брадаманте для предприятья в сердце запасти», «грозно, хмуро лицо отца», «сколь нарядны, пестры», «храня отвагу, честь», «что щедростью, дарением зовем». (Переводчик словно переспрашивает читателя: ты не понял, что такое «усталый»? Это «утомленный».) Пренебрегает переводчик и элементарным синтаксическим согласованием: «убрала чертог, в который новобрачным удалиться». А как расценивать вот такой оборот:

Вздыхал, стонал не потому совсем,
Что вывих иль ушиб ему обуза,
А от стыда: ни разу перед тем
Такого не случалось с ним конфуза.
Пускай упал, пускай утратил шлем,
Но дама вызволяла из-под груза! (I, 66)

Это должно означать: возлюбленная Сакрипанта помогла ему высвободиться из-под придавившего его коня.

1 Отмечу в скобках, раз уж зашла речь об оригинале, как не главную, но не лишенную значения черту данного перевода — встречающиеся здесь время от времени смысловые ошибки. Любовь к Анджелике, как следует из перевода (I, 12), томит Ринальдо «давно» — на самом деле недавно, так как испил из источника любви Ринальдо накануне Монтальбанского сражения, ближе к финалу поэмы Боярдо, а на почти всем ее протяжении, находясь под действием источника с противоположным действием, питал к красавице непреодолимое отвращение (сам же Ариосто в этой октаве никаких временных указаний не дает). В октавах 19–21 той же первой песни реплика Ринальдо приписана его противнику и сопернику. В знаменитой лирической ламентации Сакрипанта о девушке-розе, которую кто только не перекладывал на русский язык, А. Триандафилиди в октаве 43 (песнь по-прежнему первая) упускает момент, когда совершается переход от одного цветка к другому (к цветку девственности) и совершенно искажает весь смысл сравнения. Известие о смерти Ринальдо д'Эсте домчится до Неаполя (III, 38), что совершенно бессмысленно, так как он умер в Неаполе, и скорбь по этому поводу распространится из Неаполя до других краев (udirne il duol fin qui da Napoli aggio). Не Антей сжимал «отпрыска Юпитера», а, наоборот, Геркулес — Антея (XXIII, 85). «Лишь тот, кто был с самим собой в раздоре, поверит: хуже нет на свете зол» (XXIII, 112) — смысл другой (поверьте тому, кто сам испытал подобное) и, главное, убран автобиографизм этой ремарки. «Погибнет он невдалеке от нас» (XLVI, 23) — не невдалеке, а вскоре (non è molto lontano a restar morto).

Время от времени вносят свою лепту в создание общего неблагозвучия рифмы («ни плода мне — не из камня», «глухомани — пока не», «глаза — а за», «а даже — гаже», «красе — вижу се», «броне — не», «седла и — пылая»), порой, случается, даже дактилические («живости — справедливости — учтивости»)[2], что отзывается в традиционном чередовании мужских и женских окончаний резким диссонансом.

И, наконец, чуть ли не главное — использование слов и оборотов из несовместимых стилистических рядов. Архаизмы и славянизмы первым делом: пардус (вместо тигра), татьба, вельми, допрежь, вестимо, лик, ланиты, перси, лядвия, во мраке нощи, рек (сказал), глагол (в смысле слово), пития, брашна. Рядом с ними русизмы: шишак, сыра-земля, мурава, мой свет (обращение), молодица (переводчик не раз и не два так называет Брадаманту, не подозревая или не считая нужным учитывать, что так именовалась в русской деревне молодая замужняя женщина, — Брадаманта выходит замуж только в последней песни поэмы, на всем ее протяжении она — девица), перстень расчудесный, по-над гладью вод, беда-морока. И тут же (бывает, что в одной или в соседней строфе) — кричащая модернизация, современные вульгаризмы и современные разговорные обороты: «ни ответа, ни привета», «в мысленном разброде», «с Руджера ли подачи», «задумка» (над этим словечком издевался еще Фазиль Искандер в «Созвездии Козлотура»), «многих территорий... будет князем он», «а от него не спрятаться, не скрыться» (сразу вспоминается «и от осени не спрятаться, не скрыться»), «мозги ему прочистить», «к его коню не лезь», «дельный юнец», «магиня», «мага» («вразумленный магой» — отношу это в разряд модных ныне феминитивов), «захомутать способно колдовство», «новые доспехи то, что надо» (тоже похоже, что из песни), «бдительность храня» (советский военный плакат), «из побуждений жлобьих».

Из этой стилистической какофонии никакого единого стиля слепить невозможно. Очевидно также, что в данном случае не работает и главный аргумент сторонников перевода размером подлинника — передача поэтической магии оригинала. О какой поэзии, о каком «сладкогласии» итальянского стиха (о нем особенно любили поминать в начале XIX в.), о какой

2 Одиннадцатисложным стихом с дактилическим окончанием написаны некоторые комедии Ариосто, где он пытался создать итальянский вариант ямбического сенария, но в октаве он такую рифму не использует никогда.

«золотой октаве» Ариосто можно говорить перед лицом такой лексики и такого синтаксиса? Это просто плохой перевод, и в теоретическом плане интереса он не представляет.

На дефекты в переводе А. Триандафилиди наталкиваешься то и дело (собственно, мне не удалось обнаружить ни одной октавы, к которой не возникало бы вопросов), они видны невооруженным глазом, и, чтобы их заметить, нет даже необходимости обращаться к оригиналу. Совсем другую картину мы находим в переводе Р. Дубровкина. Его можно читать, не спотыкаясь на каждом шагу. Нет безвкусной модернизации, почти нет анахронизмов[3]. Стих гладкий и временами эффектный. Смысловые ошибки встречаются, но тоже редко, их надо выискивать с лупой[4]. И только лупа, т. е. сверка с итальянским текстом, позволяет увидеть некоторые особенности данного перевода.

Ни один поэтический перевод (да даже и не всякий оригинальный стих) не свободен от слов-прокладок: без них трудно или невозможно соблюсти метрический строй. Задача переводчика заключается в том, чтобы ограничить по возможности эти вставки служебными частями речи (если не по грамматическому статусу, то по семантической функции), но в любом случае сделать их максимально пустыми, снять с них смысловую и образную нагрузку. Это трудно, но достижимо, и лучшее тому доказательство — перевод «Божественной Комедии» М.Л. Лозинского. Что абсолютно недопустимо в переводе литературного памятника, так это сообщать подобным прокладкам самостоятельное значение.

Даже такая мелочь, как «усталый» Петр Пустынник на собрании вождей крестоносцев (свою речь он «устало промолвил» — I, 29), вносит в текст дополнительный смысл (поскольку у Тассо об его усталости нет ни слова). Что же тогда сказать о следующем: «перчаткой латной в колокол ударь» (вместо немудреного «готовься к бою», t'apparecchia a l'armi — I, 5)?

3 В I, 12 мы встречаемся с командирами дивизий — дивизии на флоте появились в XVII в., в сухопутных войсках еще веком позже, так что их не было ни при Тассо, ни тем более во время первого крестового похода.

4 Для примера: Готфрид обращается к предводителям крестоносцев: «К церквам различным мы принадлежим» (I, 25). Разумеется, все они принадлежат к единой католической церкви, а вот христиане, которые встречаются им в Палестине, действительно относятся к разным исповеданиям. Или: «когда не царствует один судья» (I, 31) — никакого «судьи» в оригинале нет, переводчик вместо giudíci (приговоры, решения) прочитал giudice.

Это законченный образ и совершенно произвольный. Или о том, что Бог читал в сердцах крестоносцев, «как по страницам вещих книг» (I, 8)? В оригинале он устремляет на христианских вождей взгляд, который прозревает в их душах самые потаенные чувства (con quel guardo suo ch'a dentro spia nel piú secreto lor gli affetti umani), — «вещие книги», на которые у Тассо нет ни малейшего намека, сообщают ему облик некоего мудреца или пророка, но вовсе не сердцеведа. А в следующей октаве, о Танкреде: «страсть томит его кольцом змеиным»? Откуда взялось это «змеиное кольцо»? У Тассо опять же, без всяких фиоритур: так тщетная любовь его гнетет и терзает (tanto un suo vano amor l'ange e martira).

Совокупившись, эти дополнения к оригиналу складываются даже в некоторые повествовательные микропоследовательности. «Из дома в одиночку, безрассудно мальчишкой ночью он бежал в Пирей, где на попутное пробрался судно. Гудел Борей над лесом мачт и рей...» (I, 60). Опущено: ему не было еще и пятнадцати лет, вместо Эгейского моря и берегов Греции появился Пирей, но главное — у Тассо нет ни попутного судна, куда Ринальдо пробирается, как какой-нибудь герой Майн Рида, ни Борея, ни леса мачт и рей.

Ринальдо вообще сильно не везет в переводе. В саду Армиды (это шестнадцатая песнь) он сделан волей переводчика франтом и щеголем (женоподобный франт, щеголь в наряде женском, клочки наряда франтовского), что, во-первых, из другой эпохи, а во-вторых, никак не согласуется с темой всепобеждающего сладострастия, главенствующей в этом эпизоде. Не согласуется и с его «лицом, лоснящимся от помад» (в помады превратились благовония). Не повезло и Армиде. В сцене расставания с возлюбленным она то рвется в бой на стороне Ринальдо («дозволь сражаться мне у стен священных», «о стычках, о безумной схватке грежу» — нет этого у Тассо), то осыпает его довольно вульгарными ругательствами («коснел ты весь в парше» — опять же фантазии переводчика), то иронизирует («О да! Тебя коварством красоты в постель я затащила на аркане... Девственности цвет... предательски всучила...» — у Тассо нет никакой иронии), то выступает в образе какой-то демократки («я научилась у простонародья носить копье и лошадь брать в поводья» — нет у Тассо простонародья). Собирается проникнуть «в ставку в рубище факира» (откуда этот факир взялся?). Венчает эпизод разрушение сада и дворца Армиды, совершенно невнятное: «не день

боролся с наступившей ночью, а излучаемый из бездны луч, обязанный земному средоточью» (XVI, 69). Какой луч, из какой бездны, что это за земное средоточье? У Тассо всего лишь: мрак темнее ночи окружает (дворец), ни один луч не проникает сквозь непроглядную мглу, только молнии озаряют его (ombra piú che di notte, in cui di luce raggio misto non è, tutto il circonda, se non se in quanto un lampeggiar riluce per entro la caligine profonda).

Множить примеры не имеет смысла. Это не случайные огрехи, это система, нет ни одной октавы в поэме, где бы она о себе в той или иной мере не заявляла[5]. И это не удачные или неудачные, близкие или отдаленные эквиваленты, это что-то вроде вышивки по канве. Основа — в данном случае это и общий эпический сюжет, и сюжет эпизода, и микросюжет, скажем, развернутого сравнения — сохраняется, а дальше все зависит от желания и вкуса того, кто вышивает. Захочется ему сказать о Дудоне: «шрам его надбровный темнел, едва он начинал серчать» — пожалуйста, и неважно, что у Тассо есть только шрам. Захочется сказать о Карле и Убальде: «два сердца, две нетающие льдины» — красиво же, и скажет, и опять же неважно, что там в оригинале.

В послесловии Р. Дубровкин с полной определенностью фиксирует свою позицию в отношении поэтического перевода. Он заявляет о своей верности русской переводческой традиции, называет свои учителем Аркадия Штейнберга (при том, что Штейнберг в переводе «Потерянного рая» и близко подобных вольностей себе не позволяет) и категорически отвергает «и перевод «Неистового Роланда» полупрозой [это в адрес М.Л. Гаспарова], и переложение «Божественной комедии» то силлабикой [в адрес А.А. Илюшина], то комментированным подстрочником [в адрес Г.Д. Муравьевой и О.А. Седаковой], и прочие эксперименты подобного рода», полагая, что они обречены на полное забвение [10, с. 600–601]. Насчет забвения покажет будущее, а мне больше по душе точка зрения М.Л. Гаспарова, который считал, что всякие переводы, кроме откровенно плохих, полезны, поскольку пред-

5 Вера Калмыкова, откликнувшаяся на перевод Р. Дубровкина в высшей степени положительной рецензией [1], приводит примеры особенно понравившихся ей стихов. Ее ждало бы много интересных открытий, сличи она их с оригиналом. «Теперь же у постели сарацина // Ей стала ненавистна медицина» — так у Дубровкина, и это двустишие рецензенту нравится (мне тоже). «Она хотела бы своей рукой уврачевать раны своего дорогого господина» — так в этом месте у Тассо (vorria di sua man propria a le ferute del suo caro signor recar salute — VI, 67). Никакого сарацина, никакой медицины, авторство целиком и полностью переводчика.

назначены для разных категорий читателей. Среди двух типов перевода, «остраняющего» и «одомашнивающего», о конкуренции которых говорил еще Шлейермахер, а у нас — М.М. Морозов (перевод для знатоков и перевод для широкого читателя) и М.Л. Гаспаров (перевод, приближающий читателя к подлиннику, и перевод, приближающий подлинник к читателю), Р. Дубровкин выбирает сторону последнего (приближающего подлинник), выбирает читателя, которому прежде всего важна «красота и мощь» поэзии и не очень интересно, как там у Тассо на самом деле. Что касается поэзии, опять же покажет будущее, хотя несколько авторитетных экспертов как раз «красоту и мощь» оценили. Один из них, Лев Оборин, считает, что перевод Романа Дубровкина имеет все основания стать каноническим. Не хотелось бы, чтобы его прогноз сбылся: это значило бы, что серьезное знакомство русского читателя с поэмой Тассо так и не состоится.

И в заключение несколько слов о паратекстах. Оба перевода снабжены предисловиями, оба предисловия — за авторством переводчиков, оба переводчика — не профессиональные литературоведы[6]. В меньшей степени это относится к Р. Дубровкину, которому принадлежит несколько историко-литературных работ, правда относящихся к совсем другим областям (но и претензии к его статье другого характера). Предисловие к «Неистовому Роланду» представляет собой очерк жизни и творчества Ариосто (здесь говорится о его комедиях, сатирах, поэзии малых форм, но почти ничего не сказано собственно о поэме) и изобилует большими и малыми неточностями и ошибками. А. Триандафилиди путает двух пап из рода Медичи (в 1513 г. папой под именем Льва X стал не Джулиано, а Джованни; Джулио под именем Климента VII был избран папой в 1523 г.). Макьявелли трудно считать одним из любимцев Льва X (после реставрации Медичи во Флоренции в 1512 г. Макьявелли отстранили от всех должностей, в следующем году заключили в тюрьму, подвергли пытке и выслали из Флоренции; от более серьезных неприятностей он избавился только благодаря амнистии, объявленной в связи с вступлением Джованни Медичи на папский престол). Театр, постройкой которого Ариосто руководил под конец жизни, был не

6 Что отнюдь не компрометирует их заранее в качестве авторов этих текстов. Пример вполне профессионального филологического сопровождения литературного памятника дан статьей и комментариями Петра Епифанова, также не литературоведа ex officio, к его переводу Кастильоне.

общественным, а придворным. Переводы античной комедии на итальянский язык не означают, что ее постановки предназначались для широкой публики, — придворные тоже были не бог весть какими латинистами, и переводами Плавта и Теренция для придворных постановок занимался еще Боярдо [2, с. 13, 14, 20].

В предисловии Р. Дубровкина также иногда натыкаешься на мелкие шероховатости[7], но их существенно меньше, и, главное, здесь мы имеем дело с живой и красочной картиной исторических и жизненных обстоятельств, сопровождавших создание и дальнейшую судьбу поэмы. С интерпретацией одного — и важнейшего — из сюжетов, составляющих эту картину, я, однако, не готов согласиться. Речь идет о просьбе Тассо создать комиссию для проверки соответствия поэмы всем религиозным (в первую очередь) и поэтическим канонам. Р. Дубровкин представляет дело так, будто «обращение к коллегам за предварительной оценкой соответствовало практике и традициям эпохи, в которую жил Тассо, и было обусловлено самой структурой итальянского литературного сообщества с его публичными чтениями и академиями» [10, с. 6]. Во-первых, «обращение к коллегам за предварительной оценкой» соответствует практике любой литературной эпохи — и античной, и современной. Во-вторых (и в-главных), случай Тассо уникальный: никто в его эпоху не подвергался такой многолетней экспертизе. Спровоцирована она была к тому же самим автором. Конечно, контроль католической церкви над духовной сферой в это время существенно ужесточился, в литературе к этому добавился все более ощутимый диктат формирующейся нормативной поэтики. Но ни контроль, ни диктат далеко не были всеобъемлющими. Ревизия «Декамерона», о которой Р. Дубровкин упоминает, была направлена на устранение сатиры в адрес священников и монахов; эротизм «Декамерона» ревизоров мало беспокоил, и уже тем более Церковь не боролась с «реминисценциями античной классики» [10, с. 11]: вся педагогическая практика иезуитов, идеологически наиболее представительного католического ордена эпохи Контрреформации, была нацелена на подготовку христианского ритора, что предполагало овладение универсальным инструментарием античной словесной культуры. А литера-

7 Непонятно, зачем называть дидактической поэму Дж. Триссино «Италия, освобожденная от готов». Это первый опыт героической поэмы в гомеровском духе, дидактическая же поэма — совсем другой жанр.

турное нормотворчество оставляло немалый простор для индивидуальных творческих проявлений. Придирки вошедших в комиссию ценителей — это в значительной мере их собственная инициатива[8], не реализация каких-то церковных установок. И поведение Тассо во всей этой истории, с бесконечной отсрочкой издания, с постоянным желанием опереться на чье-то авторитетное мнение, — это не печать времени, а личная болезненная мнительность, первые признаки прогрессирующего душевного нездоровья.

8 К слову сказать, я не стал бы так уж третировать Спероне Сперони, одного из членов комиссии. В литературе у него были свои, и немалые, заслуги: его «Диалогом о языках» широко пользовался в «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле, а в «Апологии диалогов» он с большой проницательностью описывает особенности этого жанра.

Список литературы

Исследования

1 *Калмыкова В.* Не видно мастера за мастерством // Textura. URL: https://textura.club/ne-vidno-mastera/ (дата обращения: 15.04.2023).

Источники

2 *Ариосто Л.* Неистовый Роланд / пер. с итал. Александра Триандафилиди. М.: Престиж Бук, 2021. Т. 1. 622 с. Т. 2. 622 с. Т. 3. 590 с.

3 *Базиле Дж.* Сказка сказок, или Забава для малых ребят / пер. П. Епифанова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. 560 с.

4 *Кастильоне Б.* Записки придворного. Изысканные обычаи, интеллектуальные игры и развлечения итальянского общества / пер. С. Федорова. М.: Центрполиграф, 2022. 351 с.

5 *Кастильоне Б.* Придворный / пер. П. Епифанова. М.: КоЛибри, 2021. 640 с.

6 *Петрарка Ф.* О средствах против превратностей судьбы / пер. Л.М. Лукьяновой. Саратов: Волга, 2016. 616 с.

7 *Петрарка Ф.* Письма без адреса / пер. Л.М. Лукьяновой. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2022. 259 с.

8 *Саннадзаро Я.* Аркадия / пер. А.Н. Триандафилиди. М.: Водолей, 2017. 272 с.

9 *Саннадзаро Я.* Аркадия / пер. П. Епифанова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 292 с.

10 *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / пер. с итал. Р. Дубровкина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. 606 с.

References

1 Kalmykova, V. “Ne vidno mastera za masrestvom” [“Can’t See the Master Behind the Skill”]. *Textura*. Available at: https://textura.club/ne-vidno-mastera/ (Accessed 15 April 2023).